

Un barroco a lo argentino (mientras Bianco lee a Piñera)

Nancy Calomarde

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

ABSTRACT

The work investigates the way in which the narrative of the Cuban writer Virgil Piñera is "translated" for the Argentine readers, principally through José Bianco's writing and in relation with the fictional paradigm that Borges together with others was postulating as the real model for the national narrative. From the concept of "baroque writer", Bianco presents, explains and prefaces Piñera's stories in a paradoxical Latin-American reading scene, since it brings over to Borges from a category in appearances radically opposite to his aesthetics.

Key words: baroque-fictional writer, Borges, Piñera, Bianco.

El trabajo indaga el modo en que la narrativa del escritor cubano Virgilio Piñera es "traducida" a los lectores argentinos, principalmente por vía de la escritura de José Bianco y en relación con el paradigma ficcional que Borges junto a otros venía postulando como el verdadero modelo para la narrativa nacional. A partir del concepto de "escritor barroco", Bianco presenta, explica y prologa los cuentos de Piñera en una paradójica escena de lectura latinoamericana, ya que lo acerca a Borges desde una categoría en apariencias radicalmente opuesta a su estética.

Palabras claves: escritor barroco-fictional, Borges, Piñera, Bianco.

En el presente trabajo me propongo revisar la tensión fundamental en la que ha sido inscripta la narrativa del escritor cubano, Virgilio Piñera, al interior del canon de la literatura argentina y desde allí su filiación en una determinada genealogía latinoamericana. Los conceptos centrales que procuro revisar configuran una especie de “barroco a lo argentino” tal cual ha sido pergeñado por uno de los principales responsables de la inscripción del cubano en la red del sur, precisamente en el momento en que un canon absolutamente adverso se consagraba, definía y diseminaba para la literatura argentina en general. Me refiero a la expansión del modelo de la *constelación Borges*, que venía definiendo una maquinaria ficcional, rigurosa, ordenada y concisa que permitiera superar las trampas de los excesos de subjetivación y ornamentación – lo que Borges entiende como “barroquismo” – que acosaban al género. En este contexto, resulta especialmente interesante revisar el contenido de esa categoría, tal cual la utiliza Bianco, que paradójicamente, no lo ubica en las antípodas del modelo borgeano, sino que negocia con él, haciendo del “barroco” una matriz adversa y crítica.

Virgilio, llega a la Argentina, en el año 1946¹, como corresponsal de la revista de Lezama. A partir de allí, comienza un periplo descentrado y paródico en busca de colaboraciones para su revista, entretanto se construye como “narrador” – recordemos, fundamentalmente, su larga trayectoria como poeta y hacedor de revistas de poesía en la isla – en las arenas de la literatura del sur. Piñera se encuentra con un campo cultural diverso y superpoblado de divinidades literarias, que le devolvía, como un espejo deforme, la imagen del campo literario habanero encerrado en una “cultura de capilla”. Mientras fracasa día a día en su intento por acercarse a las grandes figuras, de manera subterránea comienza a construir un circuito ficcional que lo acercará fundamentalmente a escritores como Borges y Bianco – nombres tutelares de la revista *Sur* – y junto a ellos diseña su propio estatuto narrador, original, pero recortado al sesgo en las lecturas imprescindibles para un escritor latinoamericano que recorre la capital porteña, durante la eclosión literaria y política de los años 40².

De la errática búsqueda argentina de Piñera, emerge la que, sin duda, será su credencial introductoria a la revista *Sur* (1931-1979): la amistad con Bianco, mediada por Rodríguez Feo. Muy tardíamente, en 1955, logra publicar sus relatos en la revista argentina que dirigía Victoria Ocampo, pese a que varios años antes, ya lo había hecho en *Anales de Buenos Aires*, cuyo director era nada más y nada menos que Borges. Finalmente, el autor de *La isla en peso* publica varios cuentos, precedidos de la edición argentina de su novela *La carne de René* (1952) y de sus *Cuentos fríos* (1954). Virgilio publica por primera vez en *Sur*³, el cuento “El enemigo” (Piñera, 1955, pp. 52-57), en un “feliz encuentro”

¹ No puedo dejar de señalar el excelente trabajo de Thomas Anderson (2006), quien le dedica un capítulo a la experiencia argentina de Piñera. Ver además otros trabajos que parcialmente abordan este eje, especialmente Kanzepolski (2004), Fornet (2006) y Molinero (2002).

² Me refiero básicamente a dos procesos que atraviesan y transforman el campo cultural argentino: la emergencia del peronismo y la consagración nacional de Borges - y con ella todo el programa estético ideológico para la redefinición de la narrativa breve en la literatura nacional.

³ Resulta interesante observar que Rodríguez Feo señala que en 1940 el cuento “El conflicto” fue enviado, sin éxito a la revista *Sur* por el propio Piñera, quien, en cambio ubica su escritura en 1942 (Piñera, 2002). Con respecto a ese cuento, algunos han señalado su adscripción borgeana en términos de “influencia” (me refiero a la nota de Portuondo en *Cuadernos Americanos*), un

entre el largamente esperado texto de Borges (1956) para *Ciclón* sobre Ortega y la ficción de Piñera. Más tarde, en el número 242 de *Sur* de 1956, finalmente aparecen tres relatos de Piñera: “La carne”, “La caída” y “El infierno”.

No será, entonces, ni Borges ni Sábato quienes lo introduzcan en el universo de la publicación argentina, sino la relación entre aquellas dos figuras. Y no será, en rigor de verdad, una relación entre *Sur* y *Orígenes* (1944-1956), sino entre *Sur* y *Ciclón*, aunque este encuentro no pueda ser entendido sino como el resultado diferido y excéntrico de un doble derrotero: el de la trayectoria porteña de Piñera (sus fracasos y sus logros) y el de la trayectoria de cada publicación en su campo cultural (la pelea de Lezama y Rodríguez Feo que finalmente hace germinar a *Ciclón* y entonces, paradójicamente, la aparición de algunas de las figuras tan deseadas por el origenismo, ya no en la revista del 44, sino en la de Feo y Piñera).

El mismo Bianco señala esa ruta:

Borges, en 1947, fue el primero en publicar en la Argentina un cuento de Piñera. Yo faltaba en el país desde hacía casi un año; a mi vuelta en 1948, leí *El señor ministro* de Piñera, ojeando la colección de aquella revista dirigida por Borges que tuvieron la gentileza de mandarme [...] No conocía a Piñera escritor, aunque había visto su nombre en los sumarios de publicaciones cubanas; ocho años después cuando tuve oportunidad de conocerlo personalmente, era ya un admirador de su obra literaria (Bianco, 1970, p 15).

Curiosamente, avanzadas algunas líneas, precisa los lugares por donde circulaba y llegaba hasta él, lector, la obra de Piñera: “incluidos en las entregas de dos excelentes revistas que durante quince años aparecieron en Cuba gracias al esfuerzo y la generosidad de José Rodríguez Feo: *Orígenes* y *Ciclón*.” (*ibidem*)

La absoluta omisión del nombre de Lezama del espacio de la publicación, resulta al menos escandalosa – si no malintencionada –, atento a su condición institucional de secretario de redacción, que conocía al dedillo la cocina de una publicación periódica conjunta y de la tarea de equipo requerida por una codirección, como la que existía en *Orígenes*. Muestra además, no solamente su cercanía con Rodríguez Feo, sino su verdadero vínculo con la cultura cubana – y con Piñera – a través del “escolar de Harvard”, y por ende de una zona de *Sur* con la literatura cubana.

Si no reconoce la relación origenista de Lezama y Piñera, sí ubica al primero en el espacio de barroquismo cubano, con lo cual contribuye a abonar la hipótesis de Fornet: el *canon cubensis*, aguijoneado en la dialéctica especular de lo barroco y la afrocubanía, hace impenetrables otras escrituras que puedan descentrarlo. Cuando Bianco expone los episodios de aquel devenir y una lectura argentina de la obra ficcional del autor de *La carne de René*, curiosamente recoge la tradición crítica de la isla para fijarlo en el canon del barroco, y entonces reconocerle a esa literatura, tácitamente, la deuda continental. Bianco desconoce que su operación legitimadora – hacer a Virgilio parte de un sistema nacional que habilite su traducción literaria en el extremo continental – deja trasuntar levemente ese imposible prerequisite: Virgilio descentraba y descolocaba hasta la misma heterogeneidad barroca de sus insignes contemporáneos. En el primer párrafo de su “Prólogo” señala: “Mucho se ha

concepto que deliberadamente evito en mi estudio, reemplazándolo, en todo caso por el de “reescritura” porque supone una conciencia discursiva y una actividad creadora y dialógica entre la inevitable interdiscursividad literaria.

hablado en los últimos tiempos, a propósito de Alejo Carpentier y de José Lezama Lima, del predominio del barroco en la moderna literatura cubana. Virgilio Piñera no es menos barroco que sus dos compatriotas.” (Bianco, 1970, p. 8)

El no ser “menos barroco” no equivale a afirmar una perfecta legibilidad dentro de ese marco, más bien diría que opera como su opuesto, al mostrar que aun cuando podría ser leído en cierta zona de proximidad con una determinada noción del barroquismo, Piñera excede ese tipo de modernidad. Ahora bien, el barroquismo al que vincula al cubano, a diferencia de sus predecesores, no se define por el lenguaje ni por el estilo, sino por el tipo de acción que construye. En primer lugar porque los personajes pertenecen al espacio de los marginados sociales y operan en el sistema bajo una lógica adversa que, parece acatar, subordinar-se, a las reglas, aunque en verdad se revelan contra ellas al oponer sus íntimas convicciones, su “malicia”, como contrarrelato de la desnudez y del despojo, al modo del sinsentido del mundo. Como señala Bianco: “Observan con malicia el mundo en que viven – un escenario escueto, un poco desmantelado. Y no se dejan engañar por su apariencia tranquilizadora” (*ibidem*). En segundo lugar, esa mezcla de civilidad e independencia, opera, en verdad, como un foco alternativo, individual y adverso, y en tal sentido, antisocial, que desnuda los límites del juego. Más singular que social, la tensión hace explícita la parcialidad excluida del sistema, su lógica in-asimilable y subordinada. Es esa proyección de lo singular por sobre el sistema de convenciones que rige el mundo, lo que demarca el territorio de la ficción barroca leída por Bianco en los cuentos de Piñera, a la manera de una “antropofagia reversiva” y *sui generis* porque “transforman sus pestilencias en el olor de las viandas que apetecen, o su ceguera en un jovial Miércoles de ceniza” (*ibidem*).

Si la enfermedad de este mundo que escribe Piñera, según Bianco, se instituye como la patología de la cordura, la “antropofagia reversiva” formula una contra-lógica hecha de absurdo, incomunicación y anarquía. Ese barroco, no es producto de un proceso de verosimilización de la fantasía, sino por el contrario es la ficcionalización de las propias visiones del sujeto histórico Piñera: “Detrás de sus fábulas irreverentes o lastimeras, percibimos el miedo, el asombro, la curiosidad, la fascinación que le causan las desventuras humanas” (*ibidem*, p. 9).

Para el secretario de *Sur*, ese barroco se arma en la puja con el límite del canon, como una escritura de borde, que juega con el límite pero no lo traspasa, una libertad que se construye de vértigo, en punto máximo de la frontera de la libertad y sujeción definitiva, en la frontera donde la lucha por la primera puede llevarlo a perderla de modo definitivo. Este juego de los límites es lo que ordena su narrativa sobre la caricatura y el humor, un humor situado en la intelectualización de la experiencia, que asume la tragedia de la finitud y la caducidad del tiempo, las ruinas de sí mismo y de las cosas. Entonces, la narrativa del cubano – que ingresa al sistema argentino – se lee en la estela de una ficción que opera la desfiguración metafórica y humorística del yo y su trasfiguración paródica y monstruosa. Para esta exposición, Bianco apela al magisterio de Borges cuando arma una genealogía barroca de la caricatura y del humor: “Yo diría que el barroco – ha escrito Borges – es aquél estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con sus

propia “caricatura”. Y agrega, “El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística.” (*ibidem*)

Humor-barroquismo-intelectualización constituyen la tríada con la que Bianco pretende adscribir la obra de su amigo Piñera a la literatura argentina, usando el pasaporte de las ideas borgeanas, pero también descentrando el canon del barroco cubano. Como literatura de borde, entre la máxima seriedad y la caricatura, entre el límite último y la conquista de la libertad, la operación de Bianco lo desplaza del modelo del barroco cubano y lo resitúa en el contexto del debate argentino. La nota también deja entrever la rareza de su obra, su carácter excéntrico, corrido del canon de la isla y de la ficción rioplatense, que de manera insistente pone a funcionar su escritura. La peculiar factura de ese modelo narrativo, díscolo e individual, puede ser, sin embargo, pensada en la serie de alternativas de aquellos escritos que no buscaron la subordinación sino la ruptura. A propósito, Laddaga propone la serie de “familia” (Ladagga, 2000, p. 10) – como encadenamiento de diferencias – para integrar a tres escritores “raros” de la literatura latinoamericana, curiosamente vinculados a *Sur*: Piñera, Wilcock y Felisberto Hernández.

En verdad, Bianco parece acercarlo a la matriz macedoniana, negociando también con Borges, a propósito de un concepto de humor que desafía los límites textuales, genéricos y lingüísticos. En tal sentido, el texto coloca a la narrativa del cubano en la tensión entre trascendencia e fracaso, haciendo uso de una forma del relato circular que replantea la lógica causa-efecto del canon tradicional y prescinde de la anécdota. Ahora bien, la función de arquetipos que atribuye a los personajes de Piñera, funciona al modo de un reflejo deforme de la totalidad platónica perdida, arquetipo de la incomunicación y la cosificación del hombre moderno, bajo cuya peripecia insólita y trivial pervive la nostalgia de un orden que se filtra en el desconocimiento de su designio. Señala Bianco:

Los hombres ignoran su designio o lo compadecen. Pero la incompreensión misma de los hombres les da la medida de su libertad. Lo miran y no lo ven, vaciados de toda connotación subjetiva, impenetrables, enigmáticos, existen y lo obseden a igual título que las cosas, sobre las cuales ejerce sin violencia su *libido dominandi*. (Bianco, 1970, p.13)

Como observamos, Bianco trabaja la obra del cubano partiendo de una relectura del barroco antillano pero desplazándola del modelo instituido (Lezama-Carpentier), al modo de una especie de “barroco a la argentina”. Si en el fondo humano persiste toda la tensión que aporta aquél (es decir, el Barroco) a la literatura de su tiempo – por vía de la contradicción, el absurdo, la caricatura, la escritura de frontera – Bianco negocia también con la tradición argentina de *Sur*, relejendo el barroco a partir de Borges y, en definitiva, suscribiendo al trabajo con los procedimientos narrativos tal como venía experimentando la *constelación Borges*: la estructura circular (*Las ruinas circulares* de Borges, 1944), los personajes como espectros de una totalidad perdida (*La invención de Morel* de Bioy, 1940), el personaje como arquetipo (*El Sur* de Borges, 1944). Aunque también con el espacio de la praxis intelectual concebida desde el humor y el absurdo, en un paradigma que lo aproxima al modelo sustitutivo pero también vigente de Macedonio – y de la narrativa de Felisberto Hernández que actualiza *Sur*⁴. La mediación del barroco, en la palabra una vez más

⁴ Me refiero a la presencia difusa pero interesante en términos de efectos estéticos que implica la

borgeana, hace interpenetrar problemáticamente las categorías básicas del debate estético. Si el barroco es siempre intelectual y toda actividad intelectual humorística, entonces no solamente el intelectual escritor argentino o antillano negocia necesariamente con esa zona de su praxis -hecha de exceso, contradicción, paradoja- sino que la escritura linda con su propio vacío.

De modo paradójico, los dos operativos de recolocación de Piñera – el cubano y el argentino – hacen interceder la obra de Borges. En el caso insular, la primera rehabilitación posrevolucionaria – suspendida por el avatar político de sus declaraciones y también por giro que implica el 61 en las políticas culturales de la isla – de Borges parece haber permitido diseminar la antinomia Lezama – Guillén hacia una proliferación de escrituras que trabajaban el problema de la identidad desde diversos presupuestos. Entre ellos, Piñera, que aun cuando negocia con ambos cánones, difícilmente se deja asimilar a alguno de ellos. La posibilidad de pensar el modelo policial, la lógica rigurosa de la ficción y una escritura condensada y despojada que han abierto las lecturas de *Ciclón* y *Lunes* (1959-1961)⁵ sobre Borges – y *Casa de las Américas* y Fernández Retamar más tarde – parecen autorizar “otro” modelo para la literatura insular. Paralelamente, si seguimos la lógica de Bianco y la emergencia de ripiosos bordes en el canon del sur, no será entonces la medida y la desnudez el atributo que permitirá leer a Piñera y con él a otros escritores del mismo sistema, sino su cercanía a las escrituras excéntricas de Macedonio, de Gombrowicz, inclusive de Wilcock o de Felisberto Hernández (Laddaga (2000)). Una excesividad de otro orden, que se nutre de la relación barroquismo-humorismo-intelectualismo postulada por el autor para Macedonio y que Bianco traduce para Piñera. Curiosa y caprichosa operación canonizadora, que más allá de su apariencia de azar se encuentra profundamente imbricada en el acaecer regional, local y en la microhistoria del sistema literario.

Piñera en el sur: un barroco intelectual y humorístico

Me propongo interrogar la configuración de “El Escriba” (seudónimo que utiliza Piñera en *Lunes*) en cuanto a la construcción de la subjetividad poético-literaria del enunciador de los cuentos en tensión y diálogo con las escrituras del sistema literario latinoamericano, recortado a través de su desplazamiento entre La Habana y Buenos Aires. En segundo lugar, me propongo también indagar el tipo de enunciación narrativa radicalmente excéntrica que postula el cubano interceptando diferentes sistemas filosóficos, estéticos, pero desubicados de su propia lógica. Entre las fisuras de esas mallas, es donde podría irradiar un tipo de ficción barroca que siendo profusamente intelectual (y en tal sentido, “seria”), provoca la parodia, como efecto humorístico a partir de una experiencia trágica del sujeto en la modernidad.

A partir de estas hipótesis, cabría preguntarse cuál es el tipo de desajuste

publicación del escritor uruguayo en la revista argentina.

⁵ Con el cierre de *Lunes* en 1961 y la noticia pública del apoyo que dio Borges a la invasión estadounidense a la isla en ese año, se suspende la lectura borgeana para los cubanos. Recordemos además que Borges había publicado en dos ocasiones en *Ciclón*, y luego en *Lunes* publica dos textos “El sur” y “La duración del infierno” y varios poemas (en el número 24, de agosto de 1959). Este ciclo solamente se invierte casi tres décadas más tarde, cuando Retamar introduce nuevamente a Borges a través de sus *Páginas escogidas* (Borges, 1988).

que provoca Piñera en la escritura latinoamericana, en términos de esa visión que Arrufat consideró como “más pobre pero más punzante” (Piñera, 2002, p. 24). Vale decir, si dicha inscripción descentra el canon de la “gran narrativa latinoamericana” desde Carpentier a García Márquez⁶, como ya lo había hecho con el canon nacional cubano desde Lezama a Guillén, y lo repetiría con el paradigma de la constelación Borges. Cabe preguntarse, entonces, por el carácter específico de esa tangente, que parece eludir cualquier apetito de centro y que frente a los modelos consagrados – contemporáneamente a él, pero por sobre todo en el contexto del Boom – de la sobreabundancia discursiva, metafórica y simbólica, postula la austeridad de una escritura sin atributos. ¿Qué modulación barroca estarían proponiendo? Ese operativo dislocador que podemos leer en sus ficciones se corresponde con los avatares de algunas de sus ilegibles escrituras. Tal, por ejemplo, es el caso que Cristófani señala: la extraña – y esquiva – ruta editorial del cuento “El muñeco”, escrito en Buenos Aires y no publicado en ninguna de las revistas a las cuales se vinculó el cubano, como así también una larga serie de omisiones de ese cuento en las ediciones argentinas o cubanas de su obra (Cristófani Barreto, 1996, p. 46), un texto, por otra parte, considerado según la crítica como “antiperonista” o “anticomunista”⁷. El *affaire* de “El muñeco”⁸, importa menos en los términos de sus connotaciones político ideológicas que por su carácter de “síntoma”⁹, en la medida en que está señalando la difícil adscripción de la obra piñeriana a los paradigmas hegemónicos de las literaturas con las que dialoga. “Ese diálogo de sordos” (Arrufat, 2002, p. 10) se configura en verdad como una *entropía ficcionalizada* que, a contrapelo de lo narrado, relee discriminando, borra dejando huella, distancia actualizando los debates que recorre la escritura literaria urdida en los dos polos – insular y rioplatense – entre los cuales traza su biografía literaria¹⁰. Si Bianco, para adscribirlo al paradigma barroco utiliza

⁶ Arrufat ha señalado en aquel Prólogo llamado “Un poco de Piñera”: “El lector convendrá que los recursos de la escritura de Piñera no son ni la desmesura ni la enumeración. Su interpretación o la imagen que le ofrece de América es menos brillante y tal vez más pobre, pero más punzante. Si el lector realiza un esfuerzo para sobreponerse a sus hábitos y esquemas literarios, la obra de Piñera le demostrará que la literatura latinoamericana es en verdad más compleja, variada y rica que la que lo llevó a suponer el conocimiento, no dudo apasionado, de *Cien años de soledad*, *Los pasos perdidos*, o los cuentos de Cortázar” (Piñera, 2002, p. 24).

⁷ Señala Cristófani: “En la edición cubana de *Cuentos*, el texto es el único de la versión original que no figura, ya que se lo considera como una crítica al partido Comunista. “El muñeco” es nuevamente cercenado en el volumen *El que vino a salvarme*, otra recopilación de *Cuentos fríos* y otros cuentos, editado en la Argentina del régimen militar de 1970, por la Editorial Sudamericana, la edición de *Cuentos* de la casa española Alfaguara, de 1983, tampoco lo incorpora.” (Cristófani Barreto, 1995, p. 24).

⁸ Por razones de coherencia metodológica en la construcción del corpus, he omitido la inclusión de este importante relato, que de manera tangencial atraviesa y recoge alguna de las cuestiones planteadas en este capítulo. Su relevancia estriba en que fue escrito en Buenos Aires por el recién llegado Piñera, quien en la edición de sus *Cuentos Completos*, lo “ubica” en “Buenos Aires, 1946” (Piñera, 2002, p. 144). Ahora bien, es el propio Rodríguez Feo el que menciona un hecho difícil de probar al afirmar que “representa una sátira del dictador Perón. Tal es así que la revista *Sur* no se atrevió a publicarlo. Se publicó en *Ciclón* en 1956 en plena tiranía de Batista, y para muchos fue una sátira del tirano” (Rodríguez Feo, 1962, p. 51).

⁹ Concepto, como se sabe, proveniente del psicoanálisis y que relee Lacan. Lo utilizo en el contexto de la crítica literaria porque me permite poner en escena el valor de una emergencia a la que subyace un océano de complejidades y de polémicas. Es entonces, por ese carácter de visibilidad que connota profundidades que no tendrán emergencia textual, que me sirve para plantear algunas nociones referidas a la literatura piñeriana.

¹⁰ La categoría “biografía literaria” está utilizada en el sentido de una vida que se hace en la

la credencial borgena, cabe preguntarse por los rastros de esa lectura tanto en los textos de Piñera como en lecturas piñerianas del propio Borges.

Piñera y el canon de la constelación Borges

El minicuento “En el insomnio” (1946) es el primero¹¹ de los cuentos de Piñera que – junto a “El señor ministro” – le publica Borges en *Anales de Buenos Aires* (Piñera, 1947) y más tarde en su *Antología, Cuentos breves y extraordinarios* (1954). El relato condensado puede ser leído como una reescritura del poema de Borges de 1936, “Insomnio”¹² donde el argentino había trabajado el problema de la inmortalidad.

Borges y Bioy señalan en la Nota Preliminar a la antología antes citada: “Lo esencial de lo narrativo está, nos atrevemos a pensar en estas piezas; lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal” (Borges-Bioy, 1967, p. 3).

La otra matriz que explora la narrativa piñeriana de esos años se vincula a un canon vigente en la literatura argentina, la tradición del policial que Borges discute con Roger Caillois en las páginas de *Sur*¹³ y que se asocia activamente a la matriz de la constelación.

El minirrelato “En el insomnio” se relaciona con las ideas que Borges había planteado en dos ensayos publicados en las páginas de *El Hogar* y luego en su libro *Discusión*, “El arte narrativo y la magia” y “La duración del Infierno”¹⁴. En el segundo, como en otros textos del mismo libro, Borges trabaja el espacio de la ambigüedad en el silogismo “La eternidad es el infierno” o “el infierno es la eternidad”. Así como antes había refutado el tiempo – su sucesión y continuidad –, ahora trabaja con su revés, lo eterno, haciendo ingresar en él un componente trágico de las dos eternidades: paraíso e infierno. En el texto, apela a tres tipos de argumentos contruidos por las diferentes tradiciones para operar su paradójica refutación. En el primero de ellos, se trataría de un argumento de carácter teológico, según el cual la contradicción de concebir el infierno en la misma lógica atemporal del paraíso supondría poner en cuestión el atributo fundamental del Dios bíblico, la infinitud de su bondad. Si “el infierno según esa piadosa teoría, es el nombre humano blasfematorio del olvido de Dios” (Borges, 1989, p. 236), y antes había señalado que “el atributo de eternidad es horroroso”, ese argumento equivaldría a afirmar que si el infierno es eterno, lo es también el mal lo que entraría en colisión con la idea evangélica de la bondad divina.

literatura y viceversa, en el inseparable vínculo entre lo vital y lo textual que estas escrituras ponen en escena. Para abonar esta hipótesis, apelo al concepto de Rodríguez Feo que acuñó la categoría de “letravisión” como especificidad de la narrativa piñeriana en tanto visión de mundo-experiencia vital-hecha letra-carne. Letravisión significa para mí la encarnación a través de formas imaginativas, de un estado subjetivo” (Rodríguez Feo, 1962, p. 48).

¹¹ Recordemos que a través de la amistad con Adolfo de Obieta había publicado poesía dos años antes de su llegada a la capital argentina, en *Papeles de Buenos Aires*, la revista que dirigía el hijo de Macedonio Fernández.

¹² El poema fue incluido en su libro de poemas *El otro, el mismo*, de 1964 (Borges, 1989).

¹³ El texto de Borges sobre *Le roman policier* se publica en *Sur* bajo el título “Observación final” (Borges, 1942:92, p. 72-73) rematando una discusión que se había iniciado en el número anterior.

¹⁴ El texto había sido publicado en mayo de 1929 en la revista *Síntesis* (1927-1930) – de la que el poeta era miembro del consejo directivo – y luego incluido en la edición de 1932 de *Discusión*.

Refuta luego el argumento que denomina “de carácter policial” – regido por un tipo de determinismo psicológico y ontológico que el autor no podría validar – porque supondría afirmar que culpa y castigo son los caracteres que rigen el orden humano, y, en esta lógica, atribuir el rasgo de infinito a la culpa (causa) por haber sido insuflada contra un ser eterno, estaría afirmando que la consecuencia (el destino de la falta) determina el carácter de la falta. Señala Borges “es infinita una falta por ser atentatoria de Dios que es Ser infinito es como argüir que es santa porque Dios lo es, o como pensar que las injurias inferidas a un tigre han de ser rayadas” (Borges, 1989, p. 237). Por último, apela a un argumento que denomina “dramático” y que consiste en definir esa noción de eternidad para poner en acto el libre albedrío, la catarsis. En términos de la lógica narrativa, este último postulado parece abrir al espacio de lo individual frente a la totalidad – a lo dado –, el artificio de la subjetivación frente al discurso ineluctable de una cosmogonía. Esa refutación ambigua se impone a partir del análisis de la historia según la cual “toda cosa estrafularia es posible, hasta la perpetuidad del infierno, pero también es una irreligiosidad creer en él” (Borges, 1989, p. 238).

Más que la refutación del tiempo y del infierno, lo que estos textos proclaman en su radical ambigüedad, su carácter ficcional. La refutación del tiempo lo lleva a postular la simultaneidad, la instantaneidad, el fragmento pero con un trasfondo épico, en el que se recorta la obsesión por la historia (*Historia universal de la infamia*, de 1935 e *Historia de la eternidad*, de 1936) que habilita tiempos, espacios paralelos. Si el infierno es una cosa estrafularia e irreal, la irrealidad toma el espacio de lo real bajo la forma del eterno retorno, y configura un tipo de estar que, si no anula, al menos suspende lo individual, a través de la apelación a los arquetipos (“todos los hombres son Shakeaspeare”). En este escenario, el efecto de “dramatización” (un concepto que de alguna manera reenvía al psicoanálisis, al tiempo que podemos recordar que Borges lee a Freud en clave de “ficción humorística”, la misma que Piñera acuña para sus relatos) sustituye las relaciones causa-efecto, afirmando la mera secuenciación inconsecuente, casi al modo de la “emotividad episódica”.

“Esta vigilia desconsolada ya es el Infierno, esta vigilia sin destino será mi eternidad. Entonces desperté de veras: temblando” (Borges, 1989, p. 238), señala el narrador borgeano en la posdata del ensayo, jugando no solamente con la clave contaminada de los géneros, sino haciendo del juego una metafiction que desdibuja las distancias entre “esta página de mera noticia” (Borges, 1989, p. 288) – el ensayo – y la narración de “un sueño” cuyo contenido problematiza precisamente esta tensión entre la individualidad y la totalidad, la finitud de un destino y la eternidad de lo arquetípico.

De modo que la escena además de cifrar un problema estrictamente literario, apunta al paréntesis vital y semántico que instaura la ruptura del sueño y la experiencia de la precariedad humana: “Pensé con miedo ¿dónde estoy? Y comprendí que no lo sabía. Pensé quién soy y no me pude reconocer” (*ibidem*, p. 238). Entretanto, la primera secuencia del párrafo reenviaba a un sueño anterior, o a una cadena onírica “Soñé que salía de otro, populoso de cataclismos y de tumultos – y que me despertaba en una pieza irreconocible” (*ibidem*). La pequeña posdata puede ser leída en clave de microfiction como la piñeriana, que, por su ubicación textual epiloga al ensayo, pretende convertirse en la condensación de la “mera noticia”, la sinécdoque ficcional.

En la última oración del relato piñeriano “El insomnio es una cosa muy

persistente" (Piñera, 1967, p. 127), la duración parece desafiar a la misma muerte, no solamente en el presente de los verbos con que se enuncia el acto de levantarse la tapa de los sesos del protagonista, sino en el verbo transitivo-intransitivo. A los verbos de acción se opone el verbo de estado, al espacio de intransitividad – acciones con propia entidad – el ámbito de la ontología (la transitividad).

Una operación verbal próxima es la que lleva a cabo el argentino. En el texto de Borges¹⁵ leemos: "Esta vigilia desconsolada ya es el Infierno, esta vigilia sin destino será mi eternidad" (Borges, 1989, p. 238). El espacio del ser referido a lo atemporal e infernal satura el sintagma. De modo que para ambos textos la secuencia vigilia-infierno-eternidad constituye el nudo gordiano de la narración en la medida en que opera como reverso de la subjetivación de la experiencia humana y literaria, cuya materialidad y posibilidad está asociada al sueño, a un destino personal que conduzca a la muerte y entonces, a la humilde criba del sujeto en la totalidad.

Los textos se leen también en el eje de la ambigüedad que no solamente problematiza las relaciones entre ficción y realidad, sino también entre la temporalidad humana y la eternidad divina, haciendo de ambos sistemas un artificio literario.

En ambos textos, el tema de la escritura recorre la configuración de la trama. Si el sueño viene a oponerse a la "mera noticia" en el caso de Borges, la literatura no es sino el reverso de la "vigilia sin destino". Si el autor de *El Aleph* utiliza el pretérito indefinido – la temporalidad – para marcar la secuencia del sueño, apela, como Piñera al presente del verbo *ser* para aludir al ámbito de la eternidad del insomnio-vigilia: "Esta vigilia desconsolada es ya el Infierno" (*ibidem*). Desconsolada y persistente, los dos atributos que respectivamente recaen en la condición del in-somnio, una falta, que puede ser leída como el anverso del sueño – la completud del sentido – y de su sucedáneo metafórico, la ficción. A su vez, la densidad encuentra su oxímoron en la imagen del vacío de "la mesa en blanco", una probable metonimia de la página en blanco en tanto objetivación de la esterilidad de la escritura. La literatura, entonces, es el espacio de lo temporal, lo particular, lo artificial y también lo provisorio, es decir, el espacio donde el sujeto reescribe, dudando, su propia biografía como mapa de la incertidumbre.

En el desenlace del relato de Piñera, el constante presente de la enunciación se articula de manera tensa con el único pretérito perfecto que remite al estado de la eterna vigilia, y se opone a la muerte como instante y fin. Si la muerte no puede interrumpir la vigilia, es ésta de carácter metafísico, mientras la primera, de carácter histórico.

Como un infinito tejido intertextual, la narración reescribe "Insomnio", el poema borgeano muy anterior: "Creo esta noche en la terrible inmortalidad:/ ningún hombre ha muerto en el tiempo, ninguna mujer, ningún muerto/ porque esta inevitable realidad de fierro y barro/tiene que atravesar la indiferencia de cuantos estén dormidos o muertos/y condenados a vigilia espantosa." (Borges, 1936)

La "terrible inmortalidad", el binomio temporalidad-atemporalidad se

¹⁵ Borges había publicado el poema *Insomnio* en la revista *Sur* varios años antes, un texto que Piñera sin duda conocía a través de Lezama (Borges, 1936: 27, 71-72).

metaforiza a través de la figura de la vigilia que, como en Borges, es un tipo de Infierno, en la medida en que la eternidad implica ausencia de destino, borradura del nombre propio. Si la “vigilia espantosa” constituye el sustituto metafórico de la borradura de la inscripción individual en la épica, de una historia propia – un destino individual – dentro de la lógica coral (de la teleología insular, de la coralidad origenista) la consecuencia trágica – nunca causal sino mítica o simbólica –, implica que el sujeto se reduce al relato de todos, a la historia de la eternidad hecha sobre fragmentos de la imposibilidad del sueño. De allí que el insomnio sobreimprima a la muerte su carácter atemporal, des-individuador y trascendente que somete a la lógica primaria y rectora de la existencia humana (vida-muerte) a vana ilusión: “El hombre está muerto pero no ha podido quedarse dormido” (Piñera, 1967, p. 127). La discontinuidad que propone esta narrativa cifra el concepto de muerte como artificio del fracaso del sujeto ante el postulado moderno de alcanzar a inscribir un relato “original” – único e irrepetible – de la literatura pero también de la historicidad de ese estar en el mundo del existencialismo. El ingreso a la eternidad de la muerte frente a la posibilidad romántica, moderna, freudiana y a la vez borgeana, de hacer del sueño el posible metafórico de un texto propio – la deidad que sueña como posibilidad de vida, el sueño como cifra de la subconciencia, el sueño como metonimia del arte, etc.- invierte y abdica de ese utopismo moderno (que incluye también su impulso adverso y antiutópico) de pensar la sinécdoque estética como reemplazo de aquella totalidad perdida, de una nueva forma de religiosidad estética.

Si el infierno no se configura como una frontera, como un espacio-tiempo situado en el después de la perennidad de la existencia porque el infierno es la misma existencia secular y la muerte un mero episodio entre un tipo de eternidad y su sucedáneo, la imposibilidad del sueño para el personaje del cuento piñeriano lleva implícita una consecuencia trágica: un tipo de tragicidad que convoca al humor del absurdo porque desarticula los juegos de opuestos y los sistemas de jerarquización dados por la episteme moderna. Esa postrera razón – anticausalista – hace que dos desvíos se crucen: el de la abolición de la utopía romántica de la creación como marca individual y el mito moderno del sujeto en cuya corporiedad – histórica, estética y textual – se halla inscrito el mandato de producir una marca del yo en el relato totalizador e intersubjetivador de su tiempo. El personaje se sumerge – borrando su posibilidad de diferenciación – en el río eterno de la muerte, sin alcanzar a conciliar el sueño que lo recolocaría dentro de las coordenadas ideológicas de su tiempo: el yo y las circunstancias, el fragmento como hipóstasis de una totalidad perdida, la creación como nueva religión en un mundo sin ella.

El relato de Piñera, como hemos visto, relee esas metáforas y las desubica, las descentra, no para postular una nueva religiosidad, sino para anular ambos sistemas: ni la coralidad intersubjetiva del origenismo, ni el artificio del yo creador, releyendo, reescribiendo la tradición como una nueva forma de la originalidad. La literatura convoca en cambio a la oralidad, a las tradiciones divergentes, haciendo del acto de leer una puesta en escena que apela a la liberación de ese fondo irracional y vacío de la existencia humana: el reino del sinsentido.

Es posible rastrear también otra reescritura de Borges en este cuento de Piñera. El relato “El milagro secreto” (Borges, 1943, pp.13-20) presenta la historia de Jaromir Hladik, un escritor de la inconclusa tragedia “Los

enemigos” – además de una *Vindicación de la eternidad* y del análisis de las fuentes judías en Jacob Boehme – que va a ser ajusticiado por un comando de Tercer Reich, en Praga. El relato se abre con el sueño del protagonista donde dos familias ilustres libran una partida de ajedrez, y Jaromir, uno de los representantes, no logra recordar las leyes del juego. Cinco días más tarde sería denunciado y encarcelado y diez días después, ajusticiado.

La precisión de fechas, nombres datos y referencias históricas, contrasta sin embargo con el trabajo sobre la categoría “tiempo” que se ahonda, extiende, relativiza con las experiencias oníricas y ficcionales del protagonista. La irreversibilidad del destino – su ejecución – abre para el personaje y para el relato la posibilidad de otros textos, es decir, de otra historia. Jaromir no solamente eterniza ese instante previo a la muerte a través del sueño y la finalización de su tragedia, sino que entrelaza ambiguamente una noción del tiempo como mero artificio. Su destino de hombre es ineluctable, pero está inscripto en la genealogía infinita de quienes – como el bibliotecario ciego de su sueño segundo – buscan a Dios en las infinitas letras de una biblioteca infinita. El olvido, la búsqueda eterna, el juego y la escritura habitan los sueños del personaje de Borges, y en tal sentido proveen de un tipo de verdad.

Mientras el protagonista de Piñera llega a la muerte sin alcanzar a conciliar el sueño (la escritura), el de Borges lee, sueña, olvida, y escribe para dilatar el encuentro con su destino final. El carácter de arquetipo – ser todos los hombres –, de letra acumulada en una cadena textual se resemantiza inversamente en el relato del cubano, en el que la individuación, la fragmentación, la ausencia de prestigio y de heroísmo propia de una experiencia anónima resiente cualquier posibilidad de épica.

El texto de Piñera, “El Infierno” (1956, pp. 21-22), puede leerse en la línea del otro relato breve “En el insomnio”, no solamente por la forma de relato condesado en un solo párrafo, sino porque regresa a la idea de los mundos contiguos, a la borradura de los límites entre ficción y realidad. En este caso, apropiándose del relato bíblico, configura un universo de sentidos luciferinos, instalado en la terrenal existencia. Se apropia del relato, para desplazarlo y abolirlo. El universo infernal no está asociado a la vejez y a la muerte, ni al pecado, sino que – como una parábasis de la inocencia – emerge en la niñez, en la boca de los padres; se continúa en la adolescencia en la llamas de la imaginación; más tarde, en la vida adulta, en los espejos que devuelven una imagen gastada y deforme; para convertirse, en la vejez, en un relato prosaico y cercano de la propia existencia. El universo infernal aparece entonces como una hipóstasis del yo, un alter ego frente al cual ningún relato puede expiar su perversidad y persistencia.

El relato se cierra con la ratificación de un mundo que no acepta el relato cristiano, los límites de la vida y la muerte, del infierno y lo terrenal: “Por fin llega el día en que podríamos abandonar el infierno, pero enérgicamente rechazamos tal ofrecimiento, pues ¿quién renuncia a una querida costumbre?” (*ibidem*, p. 22).

Años después, en el poema “Inferno V”, el yo poético borgeano, como retomando una antigua conversación, desagrega contenidos y metáforas, y provee al lector de una potente imagen literaturizada del problema filosófico, estético y retórico que había recorrido el juego intertextual cuatro décadas antes. A modo casi de un epílogo, el poema de “La cifra” (1984) remata: “Un libro, un

sueño les revela/ que con formas de un sueño que fue soñado/ en tierras de Bretaña/otro libro hará que los hombres,/ sueños también, los sueñen” (Borges, 1989). El poema, como una respuesta tardía afirma otro matiz de la tensión eternidad-precariedad, sueño-vigilia (creación-escritura). Si el sueño, en tanto metáfora y contigüidad de la creación, sustenta la cadena casi infinita de una discursividad en la que se reescribe la literatura borgeana, la literatura – una de las formas de ese sueño y su materialidad, el libro – aproxima al hombre al gesto divino y lo reintegra a una cadena de sentidos que está obturada en la narrativa piñeriana, donde alcanzar el sueño es una imposibilidad, y la ausencia de él configura el infierno eterno y terrenal, elipsis de la originalidad. Entonces, para “El Escriba” resta el mero ensayo de la escritura, ejercicio escribiente para expurgar la ausencia de trascendencia – de la obra de una vida y de la obra literaria(s).

El miedo, la angustia, el espanto del cuerpo y la pura carnalidad de muchos de sus escritos, los escudos, la fragmentación metonímica de sus personajes, la desarticulación y transferencia de funciones específicas – antropomorfización, animización, animalización etc. –, desordenados en discursos que hacen ostensible la labor del narrador y la credulidad del lector intentan desembozadamente asesinar el otro mito literario: el de la verosimilización como atributo central del relato moderno.

En el último párrafo de “El señor ministro”, recordemos, uno de los dos cuentos iniciáticos del periplo porteño de Piñera y que Borges, según el propio autor, recibiera con entusiasmo, leemos:

¡Dios mío, qué seguro me siento ante mis lectores! ¡Me embriaga la seguridad! El señor ministro sale. El coche, la tarde, el chofer, el palacio, la puerta. Salas deja a su paso, antecámaras bulliciosas, vestíbulos colmados de palaciegos. Y avanza y adelanta. Y siempre adelante. Y penetra y la mirada vagar deja. Y la mirada vaga, vaga... y la fuente deja sobre la mesa de cortar carnes. ¡Se estalla con tanta seguridad! Huevos, jamón, papitas, apio, sal, cebollas. ¡La seguridad asfixia a mis lectores. La tortilla en el aire. La fuente dorada, vestíbulos, antecámaras, salas, la tarde agonizante, la puerta, la limusina, el chofer, los carritos de helados, las niñeras. ¡La seguridad explota como una granada de mano! Y yo no puedo impedir que el ministro ya no pueda hacer otra cosa. (Piñera, 2002, p. 156)

El párrafo completo hace explícitos los mecanismos del artificio, y en tal sentido desarticula la ilusión, su poder verosimilizador. Casi al modo de una ficción borgeana, al hacer ostensibles los mecanismos de la ficción, rompe con la lógica lineal del discurso y yuxtapone diferentes órdenes de la instancia procedimental (narrador, personajes, tiempo, espacio y acción).

El relato “El enemigo”¹⁶ – fechado por el autor en 1955 y publicado ese mismo año en la revista argentina – vuelve a poner en foco la escritura. El sujeto de la enunciación, víctima de la destrucción del miedo, se va deformando paulatinamente en una cosa-animal, una especie de pez, que no es pez, un objeto-animal que no encuentra designación: “un animal porque respira, una cosa porque ni siente ni padece.” (Piñera, 1955, p.52)

La noción de culpa informa el relato. Como en los textos anteriores, se asiste a un segundo relato subordinado, donde lo autobiográfico es convocado

¹⁶ El texto integra más tarde el volumen de *El que vino a salvarme* (1970) que será prologado por Bianco.

para oficiar su transformación metonímica a través de elementos que condensan la lógica temporo-causal: la bañera, el escudo, la cama. Esa objetivación permite el desarrollo de un proceso iniciático de carácter invertido.

El “hacer” del relato está modelizado en la figura de la culpa-agua, una especie de fuerza tras-individual que recoge y tritura lo social que agobia, persigue y devora al sujeto, transformándolo en un animal inanimado. La tensión narrativa, sin embargo, está configurada a través de otra metonimia, la del dique que opera independientemente del sujeto para intentar, en vano, detener el avance de la fuerza acuática.

En este texto retoma nuevamente la estructura del relato de iniciación invertido, la subjetividad va disolviéndose en la tensión con el mundo mediado por el superyo: la metonimia de la cama, la bañera y la literatura no logran impedir la destrucción del sujeto que no se transforma en una objetividad aséptica, sino en algo monstruoso, mitad animal y mitad objeto, “que no puede sentir pero puede producir la muerte” (*ibidem*, p. 53).

La idea del muro de matriz sartreana¹⁷ (*Le mur*) como dique de contención de la angustia fracasa en el cuento de Piñera; el yo es dominado siempre por la culpa que se constituye en el antagonista de la construcción del sujeto. Ese sujeto no va armándose a través de pruebas, como en el típico relato de iniciación, sino que va siendo derrotado en cada contienda. Vencido él, pero también sus escudos: la cama, la bañera, la literatura. De este modo, el agua, lo onírico, el arte como producto de una relectura freudiana se convierten en materiales de desecho y el sujeto que posee al principio del relato la palabra, la voluntad y la decisión va transformándose no solamente en animal (en otra relectura oblicua de Kafka) sino, paulatinamente, en objeto monstruoso, y por último en basura. El miedo y la culpa transforman al sujeto en animal (perro), pero ese “enemigo” no proviene del afuera sino de adentro del yo. No resulta, entonces, el proceso de disolución del sujeto como producto de un tipo de modernidad alienadora, sino de la potencia interior negativa (miedo, culpa) que conduce a la destrucción.

Recordemos que, en su lectura de Freud, el dique se constituye también en un sustituto metafórico de lo femenino, del otro femenino (madre, mujer) y de lo constitutivo del sujeto que la cultura ha definido como atributos de un género (reproductividad, totalidad, albergue, matriz, origen). En esta serie, la ficción piñeriana hace fracasar esa “casa del hombre” que doblemente articula la energía subjetiva del ying y del yang, y la tradición del género en la cultura occidental, para producir un relato que despoja al sujeto de su propio texto y de su contexto hermenéutico. Al fisurar las nociones de sujeto como inscripción en un sentido de la historia y desubicarlo de sus redes, funciones y sistemas de correspondencias, la narración disloca su propio estatuto. Escrito en primera persona y focalizado en la acción interna, no hay más suceso que el mero e inútil discurrir de un pensamiento amenazado, acorralado. El relato enuncia entonces, una paradoja: “Estoy sumergido, textual” (*ibidem*, p. 54). El texto fagocita al yo, se independiza de una voluntad idealista y de la predeterminación de un sentido. La ficción no es, entonces, ni una máscara del

¹⁷ En el cuento *Le mur* (1939), Sartre narra la historia de un condenado a muerte que es tentado por la autoridad para salvar su vida a cambio de una información que implica la traición a un compañero. El muro en el relato sartreano implica una doble referencia al una zona del límite del conocimiento humano pero también al límite de la propia vida – la situación del condenado.

yo, ni su metaforización, sino el acabamiento de un desarme. Como una maquinaria autogenerada, desplaza todo *a priori* textual y convoca al puro devenir dramatizador de una historia sin Historia, de un fragmento cuya función consiste en despojar al sujeto de sus credenciales modernas, y correrlo del rol de sujeto de la historia al de producto (objeto) de una lógica textual.

En la primera escena, el yo dialoga con el lustrabotas y como consecuencia del diálogo se decide a tomar medidas contra el miedo. Sin embargo, el paulatino fracaso de la conciencia ante sus vanos intentos conduce a la acción final en la que el sujeto es despojado de su hacer externo e interno, y entonces, habiendo fracasado todas sus estrategias, el relato invoca la imagen final del “degüello”, es decir, “de la “cabeza en el tajo” y la imagen del basurero llevándose las metonimias del yo, mientras se parodia una ficción mayor, la de aquella supuesta unidad subjetiva: “yo iría en otro carro que pasaría a recoger”. De este modo, los fragmentos de este “yo-protagonista” se convierten en mero objeto cuya presencia “descuartizada” desubica cualquier espanto, cualquier tipo de atención o interés. Su olvido, refuerza la idea de fragmento “arrojado” en el mundo, y entonces, del fracaso de la literatura como salvación e idealización del yo. Solamente permanece su hipóstasis desarticulada, el yo es mera perspectiva, una mirada dislocada.

Del yo que habla con el otro, se comunica, toma conciencia y planifica estrategias, solamente va quedando la parte. Ese fragmento no puede operar frente a la totalidad del mundo, sino frente a un enemigo que es su propia subjetividad: el otro “monstruoso” que lo habita, como un tipo de superyo configurado en los dos discursos principales de la culpa y el miedo. La culpa por la traición al mandato bíblico, la culpa por la enseñanza de la construcción sexual, la ruptura edípica y la configuración de un yo dentro de una identidad sexual que proviene de una articulación-ruptura, identificación con los modelos sociales y familiares. Es el miedo a la pérdida de la estabilidad “burguesa” de los bienes y la familia, pero además otro miedo, que proviene de su interioridad: el temor a la pérdida de ese sujeto individual, a la unicidad, en tanto construcción moderna de una identidad única, diferente y original. El relato, centrado fuertemente en la literatura como “escritura”, espacio productivo donde se hace “el mito del sujeto”, como otra de las estrategias mitificadoras-desmitificadoras de la lectura piñeriana, satura la enunciación de los paradigmas que a mediados del 40 configuraban la narrativa del yo, lo enajena, transforma al yo en un animal, lo objetiva disolviendo la ficción principal de la subjetividad moderna y, finalmente, lo espanta, lo transforma en algo monstruoso, pero inactivo, inepto, “sujeto a”, incapaz de actuar de pensar y de transformar. Mera monstruosidad, alcanza aún un dato superlativo, no provoca el espanto del otro. El basurero lo ignora, lo olvida, lo deja arrojado a su propia monstruosidad. Cuando displicentemente le señala que iría en otro camión, como un objeto que ni siquiera encierra el peligro de tirarlo a la basura, es una pura nada, nihilista y absurda.

Piñera toma de sus propias lecturas un repertorio de supuestos e imágenes pero los conduce a su propia reactividad literaria, y también hace de la filosofía y del psicoanálisis pura materia literaria, es decir, método, estética, imagen y mito para abordar la zona del espanto humano. El sujeto se reescribe en esa lectura caprichosa, se desdibuja, se disuelve y termina siendo devorado por la escritura que es la única ejercitación que sobrevive, la pura escritura, el relato sin sujeto, el relato que se escribe a sí mismo.

En sus cuatro textos publicados en *Sur*, la escritura literaria recorre, disolviendo el mito del tema, del narrador, de los personajes, de la acción, a través de la elipsis y la metonimia. Abisma la escritura, la despoja de las tradiciones y hace del relato un riguroso artefacto armado con una lógica que proviene de sí mismo, pura ficción, es decir maquinaria intrascendente. Sin embargo, el texto que produce la abolición del sujeto contiene aún un último supuesto en la relación entre la literatura y la historia. Si Borges había formulado la hipótesis de la pura verosimilitud del relato, también la categoría de verosimilización resulta corroída. Para Virgilio, el relato no provee de verosimilitud sino de inverosimilitud, el efecto de hacer increíble su propia escritura a través de personajes convertidos en objetos y en objetos deconstruidos. No hay una bañera, ni un muro, ni un escudo que conserve la entidad de “objeto”, su especificidad categorial, porque también esa categoría está destruida.

De manera que, el yo se halla desarticulado en la cronología del sujeto y recolocado en una cadena semántica regida por el mito del miedo y la culpa. Los relatos de Occidente, la historiografía, el psicoanálisis, la filosofía, la literatura, carecen estrictamente de una epistemología y solamente se recupera su carácter formal – su atributo de relato – y en ese sentido, de ficción. Sin embargo, ese puro relato tiene una función, un tipo de trascendencia no contemplada en sus propios estatutos: la del provocar el horror para abolir o al menos debilitar el horror de la propia existencia, es decir, el terror histórico. La paradoja en la que se sostiene el texto consiste en hacer de la impasibilidad del basurero ante el descuartizamiento del personaje, el espanto catártico de un lector ideal. No hay hagiografía, no hay fe, ni mito bíblico, no hay infierno ni paraíso en la narrativa argentina de Piñera, solamente ejercicio, sustituto de la creación, sin la cualidad original y prístina de la estética origenista y sin la otra originalidad, la de Borges, urdida en el plagio, la paráfrasis, el saqueo, la copia, es decir, las formas de la reescritura. No se trata, solamente, de un sujeto sin dios, un sujeto sin historia, sino de un sujeto sin sujeto, o mejor un sujeto cuya única ontología es la de su propia destrucción, el epítome final de ese suicidio en el que se ha vuelto instrumento de tortura, es decir, medio para la muerte. Pero, si leemos al propio Piñera podemos aun advertir el fondo de la comunicación humanística, lo que no encuentra en la narrativa de Dostoievski y encuentra en Kafka, el del “apartar ese horror de la actualidad y transmutarlo en horror delicioso de lo intemporal” (Piñera, 1945, p. 45). Y es un apartamiento que se forja dentro de la literatura, en la ficción teatral del espanto piñeriano. La narrativa como teatro que busca una especie de nueva liberación, ya no a la manera de la catarsis clásica, sino a la manera de un teatro del absurdo, por eso la escritura y la lectura promueven un vínculo distintivo, ninguna teleología, sino un acto temporal.

De estos recorridos podemos inferir el trazo barroco – lo que he denominado barroco a la argentina” – de la escritura piñeriana, según los agenciamientos literarios de Bianco y Borges. Ese efecto no emerge de la sobreabundancia, sino de la esterilidad, que no es más que la respuesta ficcional a una profunda reflexión sobre el tiempo, el sujeto y el relato – su intelectualización – que se libra en la contemporaneidad de sus escrituras. Yuxtaposición y abarrotamiento trágicos que conducen a la casi suspensión del relato y que producen por sobre todos los efectos, el de la inverosimilización como

sustituto de la falta de sentido. Por otro lado, el segundo rasgo esbozado por ambos, reifica la ambigüedad de la tensión humor/horror como respuesta dramática al absurdo de la existencia moderna. El *horror vacui* devenido en humor trágico que expurga, textualmente, una tragedia que no tiene discurso, una tragedia que está más allá de cualquier literatura.

Bibliografía

- ANDERSON, Thomas. *Everything in its place: the life and works of Virgilio Piñera*, Lewisburg [Pa.]: Bucknell University Press, 2006.
- BIANCO, José. "Piñera narrador" in PIÑERA, Virgilio. *El que vino a salvarme*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970 (3-15).
- BORGES, Jorge Luis-BIOY CASARES, Adolfo. *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires, Ed Rueda, 1967.
- BORGES, Jorge Luis. "Insomnio" in *Sur*, Buenos Aires, 27, 1936. (71-72).
- BORGES, Jorge Luis. "Observación final" in *Sur*, Buenos Aires, 92, 1942. (72-73).
- BORGES, Jorge Luis. "El milagro secreto" in *Sur*, Buenos Aires, 101, 1943. (13-20).
- BORGES, Jorge Luis. "Nota de un mal lector" in *Ciclón*. La Habana, Vol. 2, n. 1, 1956. (28).
- BORGES, Jorge Luis. *Páginas escogidas*. La Habana, Ed Casa de las Américas, 1988.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires, Ed. Emecé, 1989.
- FORNET, Jorge. *Para qué sirven los jarrones del palacio de invierno*. Santiago de Cuba, Ed. Oriente, 2006.
- KANZELPOSKI, Adriana. *Un dibujo del mundo. Extranjeros en Orígenes*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- LADDAGA, Reinaldo. *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.
- MOLINERO, Rita (comp.). *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Puerto Rico Ed. Plaza mayor, 2002.
- PIÑERA, Virgilio. *Poesía y crítica*. México, Consejo Nacional para la producción de las ciencias y las artes, 1994.
- PIÑERA, Virgilio. "El secreto de Kafka" in *Orígenes*, La Habana, II (8), 1945. (104-107).
- PIÑERA, Virgilio. *La carne de René*. Madrid, Alfaguara, 1985.
- PIÑERA, Virgilio. *Cuentos fríos*. Buenos Aires, Losada, 1954.
- PIÑERA, Virgilio. *Cuentos completos*. La Habana. Ed Ateneo, 2002 (con Prólogo de Antón Arrufat).
- PIÑERA, Virgilio. "El enemigo" in *Sur*, Buenos Aires, 236, 1955. (52-57).
- PIÑERA, Virgilio. "La carne", "La caída" y "El infierno" in *Sur*. Buenos Aires, 242, 1956. (17-22).
- RODRIGUEZ FEO, José. *Notas críticas*. La Habana, Ed Unión, 1962.

Nancy Calomarde

Doctora en Letras, Magister en Literaturas Latinoamericanas y Profesora en Letras Modernas. Es docente de Literatura Latinoamericana II y Literatura Argentina II, en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Ha publicado diversos artículos sobre el tema y el libro *Políticas y ficciones en Sur (1945-1955)*. Contacto: nancycalomarde@yahoo.com.ar